MUSICAL LIFE IN EUROPE 1600–1900
CIRCULATION, INSTITUTIONS, REPRESENTATION

Les sociétés de musique en Europe 1700–1920

Structures, pratiques musicales, sociabilités

sous la direction de
Hans Erich Bödeker et Patrice Veit

MUSICAL LIFE IN EUROPE 1600–1900
CIRCULATION, INSTITUTIONS, REPRESENTATION

edited by
Christoph-Hellmut Mahling, Christian Meyer, Eugene K. Wolf †

The European Science Foundation (ESF) acts as a catalyst for the development of science by bringing together leading scientists and funding agencies to debate, plan and implement pan-European scientific and science policy initiatives.

ESF is the European association of 76 major national funding agencies devoted to scientific research in 29 countries. It represents all scientific disciplines: physical and engineering sciences, life and environmental sciences, medical sciences, humanities and social sciences. The Foundation assists its Member Organisations in two main ways: by bringing scientists together in its scientific programmes, EUROCORES, networks, exploratory workshops and European research conferences, to work on topics of common concern; and through the joint study of issues of strategic importance in European science policy.

It maintains close relations with other scientific institutions within and outside Europe. By its activities, the ESF adds value by co-operation and co-ordination across national frontiers and endeavours, offers expert scientific advice on strategic issues, and provides the European forum for science.

Further information on ESF activities can be obtained from:
European Science Foundation
1 quai Lezay-Marnésia · BP 90015 · F-67080 Strasbourg
Tel.: (33) 3 88 76 71 00 · Fax: (33) 3 88 37 05 32
Email: esf@esf.org · Web: http://www.esf.org

Les sociétés de musique en Europe 1700–1920

Structures, pratiques musicales, sociabilités

sous la direction de
Hans Erich Bödeker et Patrice Veit

BWV · BERLINER WISSENSCHAFTS-VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-8305-1383-4

Cover illustration:

„A Concert in Cambridge". Gravure d'Abraham Hume, 1770.
British Museum, Londres.
Extrait de: Walter Salmen, Das Konzert. Eine Kulturgeschichte (München : Beck Verlag, 1988), p. 111.

Satz: Birgitt Sippel, Göttingen

© 2007
BWV · BERLINER WISSENSCHAFTS-VERLAG GmbH
Axel-Springer-Straße 54 A · 10117 Berlin

Printed in Germany. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten.

General Editors' Preface

The volumes of this series present the results of workshops that took place between 1998 to 2001 as part of the European Science Foundation's research programme *Musical Life in Europe 1600-1900 – Circulation, Institutions, Representation* (*MLE*). The central idea of this programme was that music enjoyed a special place in modern European cultural life. With manifestations ranging from the power-enhancing spectacle of court opera to the spontaneity of fair theatres, from the brilliant Italianate symphonic mass to the solemn organ chorale, from the public concert or noble academy to the private salon, from the hunt or military parade to the ball or village festival, music pervaded the formal rituals of church, court, and state, as well as the most intimate settings of domestic life.

At the same time, more than perhaps any other form of art, music was always dependent upon the social support of complex institutional and technical organisations. For these and other reasons, music was inextricably linked to the history of modern European societies. It helped the courts of the 17th and 18th centuries assert their supremacy, and in the 19th century it marked the emergence and affirmation of national identities. Thus music was both an essential component of social practice and an element of culture, being invested with the representations – the concepts and symbols – from which social identities are constructed.

The *MLE* programme aimed to give detailed consideration to three hundred years of European musical life, including all aspects of production, distribution, communication (mediation), transmission, circulation, and reception of musical works. Within this, the programme's central theme concerned the changes caused by the migration of musicians, and concomitant circulation of musical works. This focus naturally brought two further overarching themes as points of departure: the concept, character, and functioning of European musical institutions; and the representational aspects associated with these and other facets of European musical life.

The social and cultural history that emerged from the programme inevitably built upon many recent specialised musicological studies. The cooperative and interdisciplinary nature of the *MLE* project, however, permitted it to go significantly beyond them in breadth and depth of research, and in the degree of synthesis achieved.

The chosen time-span, from 1600 to 1900, was deliberately intended to cover a wide period, extending from the rise of absolutism to the emergence of a European system of nation-states. On the musical front, the earlier of the chronological limits is naturally associated with the birth of opera and the beginning of its diffusion outside Italy, while the later boundary marks the end of a century that saw monumental changes in musical practice and the

Sommaire

Hans Erich Bödeker, Patrice Veit
Sociabilité, musique et concert. Approches et perspectives 1

I. DES *COLLEGIA MUSICA* AUX SOCIÉTÉS DE MUSIQUE AU XVIII^e SIÈCLE 21

Ernst Hinrichs
„Öffentliche Concerte" in einer norddeutschen Residenzstadt im späteren 18. Jahrhundert: Das Beispiel Oldenburg 23

Julia Kraus
La Société musicale de Nordhausen à la fin du XVIII^e siècle 45

Matti Vainio
Pre-history and history of the Turku Musical Society in the 17th- and 18th-centuries 67

Patrick Taïeb
Le Concert des Amateurs de la rue de Cléry en l'an VIII (1799-1800), ou la résurgence d'un établissement « dont la France s'honorait avant la Révolution » 81

Georges Escoffier
De la tentation à la civilisation. La place des femmes au Concert en France au XVIII^e siècle 101

II. LES SOCIÉTÉS DE MUSIQUE AU XIX^e SIÈCLE 129

Gottfried Eberle
„Ein moralisches Institut aus vernünftigen Wesen". Zur Soziologie der Sing-Akademie zu Berlin im 19. Jahrhundert 131

Antonio Baldassarre
Der bürgerliche Wertehimmel über Zürich. Betrachtungen zum Musikleben und Konzertwesen im Zürich des 19. Jahrhunderts 157

Erich Wolfgang Partsch
Zu Geschichte, Struktur, Repertoirebildung und Publikum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz 179

Malou Haine
L'essor des sociétés de musique de chambre en Belgique dans la seconde moitié du XIX[e] siècle 193

Jitka Bajgarová
Der Brünner Musikverein und Beseda brněnská 1860-1910. Ein Vergleich 211

William Weber
The Great Orchestras: Institutions of Monopoly and Hegemony 243

III. PROCESSUS DE DIFFÉRENCIATION 267

Katharine Ellis
A Tale of Two Societies: Class, Democratisation and the Regeneration of Early Choral Musics in France, 1861-74 269

Graziella Sterrantino
The Florentine *Società del Quartetto 1861-1870* 289

Ursula Kramer
„Un article de Paris". Paul Taffanel und die Herausbildung der französischen Bläserkammermusik-Kultur im ausgehenden 19. Jahrhundert 307

Marino Pessina
The Orchestra Society of Teatro alla Scala in Milan 1878-1898 323

Laure Schnapper
La Société des compositeurs de musique ou l'émergence d'une nouvelle corporation 349

IV. VERS UNE « POPULARISATION » 371

Philippe Gumplowicz
Le rêve et la mission. La musique et le peuple en France 1789-1848 373

Antonio Carlini
Les *bande* dans l'Italie du XIX[e] siècle 401

Carola Lipp
Eine Mikroanalyse sozialpolitischer Differenzierung und verwandtschaftlicher Substrukturen in württembergischen Gesangvereinen des Vormärz und der Revolution 1848/49 431

Jann Pasler
Democracy, Ethics, and Commerce: the *Concerts Populaires* Movement in the late 19th-century France 455

Dagmar Kift
Karl Stege und seine Chöre. Bergmännisches Konzertleben im Ruhrrevier von den 1920er Jahren bis zur Kohlenkrise 1958 481

Les auteurs 513

Postface 515

politiques ? On a effectivement l'impression de la découverte d'un peuple certes euphémisé mais réel. Jusqu'alors, le peuple français s'était vu doter d'une existence politique, idéologique et urbaine. Une découverte tardive qui doit être mise en perspective avec le primat de l'orphéon dans la première partie du siècle. Même si le contenu patriotique de certains chants orphéoniques ne saurait être nié, sa veine populaire ressort plus des scènes de théâtres que des terreaux provinciaux.

On peut noter l'entrecroisement. À mesure que les sociétés chorales orphéoniques périclitaient, les musiques coutumières suscitèrent de l'intérêt. Les harmonies et fanfares avaient trouvé un public. Le terme de musiques populaires finira par désigner indistinctement des musiques de variété, des musiques traditionnelles et l'héritage orphéonique[105].

Échec politique et musical ? L'idéal orphéonique de partage du plaisir musical – offrir à des travailleurs un loisir dévolu à ceux qui possédaient la plus grande des valeurs, le temps – rencontra une forme de résistance sourde des classes aisées à partager la musique. Les raisons tenaient tout autant à des logiques de « distinction » qu'à des sensibilités musicales différentes. L'actualité musicale arrivait en province à des rythmes échelonnés. Les membres des cercles symphoniques souriaient de ces sociétés instrumentales orphéoniques qui découvraient avec un temps de retard le répertoire d'opéra-comique de la capitale. Par le fait d'une obligation venue des origines du mouvement orphéonique – accepter tout le monde, ne renvoyer personne – les sociétés instrumentales entrèrent dans une manière d'autisme musical et n'évitèrent pas toujours la médiocrité du répertoire et les facilités d'interprétation. L'idéal orphéonique d'une nation musicienne fit long feu.

[105] Un siècle plus tard, André Cœuroy, musicologue collaborationniste, consacrera son premier texte publié après la débâcle de 1940, *La musique et le peuple de France*, à réhabiliter les « musiques du peuple » en lesquelles il voyait matière à ressourcement national. Au passage, il vilipendera l'orphéon : « Sans attache avec le fonds populaire français [...] abruties par l'idéologie démocratique les sociétés orphéoniques n'ont rien de vraiment populaire en elles et de nationalement [sic!] musical [...] Ces chanteurs mal instruits, mal conduits, ne dépassèrent jamais le niveau de la médiocrité. La vogue des instruments à vent créés par Sax les gagna [...]. Il ne s'est jamais agi pour eux, que d'exécuter des pas redoublés de guinguettes, soit des hymnes à la liberté ou autres fariboles qui n'ont jamais eu qu'un rapport lointain avec la substance musicale de la France. [...] Pendant que les Nerval, les Sand attiraient l'attention sur les chansons issues du peuple, le peuple se laissait imposer les fantômes de Laurent de Rillé et de ses imitateurs ». Expression organique d'un côté, émanation idéologique, abstraite, de l'autre. Telle est la transcription musicale de l'opposition entre pays réel et pays légal. Cœuroy ne manque pas de noter la filiation révolutionnaire de l'orphéon. Il déplorera le brassage d'influences dont l'orphéon fut le prétexte : arrangements du « symphonique », espagnolades, viennoiseries, scottishs, polkas. Initiatives anarchiques, mélanges hâtifs, compromis commerciaux, adaptation de couleurs locales (« coloris populacier », fulmine-t-il). André Cœuroy, *La Musique et le Peuple en France* (Paris, 1941), p. 114-118.

Les *bande* dans l'Italie du XIX^e^ siècle

Antonio Carlini

Prémices au XVIII^e^ siècle

À la fin du XVIII^e^ siècle, malgré les divisions politiques, commerciales et institutionnelles, l'influence de la Révolution Française pousse la société italienne à évoluer fortement elle aussi vers des structures de type démocratique, qui vont s'affirmer au cours du siècle suivant. Un processus de transformation s'était déjà lentement amorcé dès les années 1750, auquel prit part également la culture musicale, aussi bien en ce qui concerne ses acteurs, ses lieux de production, ses styles d'écriture, que dans ses modes et ses moyens de diffusion. L'invention de nouvelles formes et de nouveaux langages, la mise en place de nouvelles habitudes d'exécution de la musique qui se caractérisaient par des pratiques et des offres de consommation de plus en plus publiques et collectives, entraient en résonance avec des thèmes sociaux fondamentaux comme l'organisation d'un consensus social, la diffusion des connaissances, l'élargissement de la participation, l'affinement de la sensibilité, la croissance du sentiment d'appartenance à des systèmes plus larges (régionaux et étatiques). Les instruments à vent, regroupés dans des ensembles autonomes et se suffisant à eux-mêmes musicalement parlant, ou insérés dans des groupes orchestraux composites, jouèrent, un rôle non négligeable dans ce processus de modernisation, grâce à leur potentialité communicatives. Ils s'affirmaient progressivement comme les éléments indispensables d'une ritualité qui ne cessait de s'accroître dans le domaine religieux (à travers les maîtrises ou les processions) comme au niveau des manifestations profanes (fêtes civiques, visites de gouvernants ou de personnalités illustres, etc.), mais également comme des sources de divertissement (au théâtre, dans les salles ou en plein air). Cette affirmation faisait écho à la mise en place progressive d'une culture nationale dans le peuple italien. Dans le domaine musical, existaient bien sûr des différences entre les habitudes des aristocrates, les traditions populaires et les coutumes de la bourgeoisie naissante. Pourtant, tous présentaient des utilisations communes de la musique sacrée et de la musique profane, savante ou populaire, témoignant de fonctions symboliques fortement enracinées.

À la fin du XVIII^e^ siècle, l'influence de la culture des Lumières et de la culture révolutionnaire affleurait dans toute une série d'intentions, de moments et de situations (qui se développent par la suite au cours du XIX^e^ siècle) :

a. Les ensembles d'instruments à vent devenaient progressivement indispensables à un cérémonial urbain grandissant, laïque dans ses origines, orga-

nisé dans des espaces ouverts et pour de grandes masses de personnes. Ils n'intervenaient pas seulement lors cérémonies officielles, mais également au cours de divertissements privés. Entre 1785 et 1788, dans les Marches, des ensembles variés d'instruments à vent et de percussions (hautbois, flûtes traversières, bassons, trompettes, cors de chasse et tambours), parfois à cheval, accompagnaient les visites des gouvernants et les bals au théâtre, participaient aux mariages des particuliers et aux fêtes religieuses, agrémentaient les courses de chevaux et les feux d'artifice, donnaient des concerts dans les salles des palais et participaient aux réjouissances publiques en plein air des soirs d'été[1].

b. Lors des cérémonies religieuses plus solennelles, trompettes et timbales (dans les églises comme durant les processions en plein air), devenaient le symbole même de la fête[2].

c. La valeur esthétique et les effets sociaux liés à la pratique des ensembles à vent touchaient aussi les bourgs plus petits, éloignés des grands centres. À Marola (Reggio Emilia), l'évêque Castelvetri fut accueilli en 1770 par une « très belle symphonie » jouée par trois hautbois, deux cors de chasse et un violon[3].

d. Les échanges entre *banda* et orchestre, tant d'instruments que d'instrumentistes, n'intervenaient pas seulement lors des nombreux spectacles avec « orchestres doubles, composés l'un de vent, l'autre de cordes », qui se déroulaient sur les places ou dans les jardins lors des diverses fêtes[4] ; on les trouvait surtout dans les théâtres, où les fanfares militaires se produisaient « sur scène » depuis 1741, date où fut représenté *Ezio*, opéra composé par Domenico Sarro pour le Théâtre *San Carlo* de Naples[5].

e. Malgré un essor certain, le marché italien des instruments à vent n'était pas en mesure de satisfaire une demande toujours croissante, et laissait le champ libre à la production étrangère. À Gênes par exemple, si le journal local informait ses lecteurs en 1791 d'une vente de « toutes sortes d'instruments à vent, y compris pour fanfares militaires » organisée par les frères Garegnani de Milan, il avait avisé en 1779 les amateurs, qu'en ville, le colporteur Parodi venait de recevoir de Londres « toute une série de

[1] Ugo Gironacci, « La breve stagione della « Gazzetta della Marca » (1785–88): spoglio delle notizie musicali di un periodico regionale di antico regime », *Quaderni musicali marchigiani,* 6 (1999), p. 65-131.

[2] Les mémoires de la basilique San Petronio à Bologne livrent de ce point de vue quelques exemples tout à fait remarquables. Elita Maule, « Momenti di festa musicale sacra a Bologna nelle « Insignia » degli Anziani (1666–1751) », in : *Il Carrobbio,* XIII (1987), p. 255-266.

[3] Giuseppe Giovanelli, *Felina. Il paese della musica* (Felina, 1996), p. 11.

[4] Voir par exemple les nombreuses fêtes organisées durant le XVII[e] siècle en Toscane. Luigi Zangheri, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena* 1737–1895 (Firenze, 1996).

[5] Ulisse Prota Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento* (Napoli, 1927), p. 14-15.

flûtes traversières, de hautbois, et des fifres » offerts « à des prix très raisonnables »[6].

f. Les ensembles adjoints aux divers régiments militaires s'intégraient aisément à la société civile, en prêtant leur concours aux diverses fêtes, qui avaient lieu sur les places, à l'église ou au théâtre[7].

La dimension rituelle, sacrée ou profane, des manifestations du XVIII[e] siècle était encore incontestablement liée à l'imaginaire de la fête baroque, tout en intégrant certains mécanismes typiques du modèle bourgeois. Les concerts, qui répondaient presque toujours à une logique commerciale – ce qui signifiait pour les musiciens une prestation professionnelle régulièrement rétribuée –, étaient offerts à un public composite et ne répondaient pas forcément au désir d'éblouir, mais ils exprimaient là un besoin culturel des nouvelles couches urbaines.

C'est ainsi qu'au cours de la période napoléonienne (1796-1815), le nombre de manifestations publiques avec musique – au cours des trois années jacobines de 1796 à 1799 – fut probablement supérieur à ce que l'on connaît pour le siècle tout entier. L'arrivée des troupes françaises entraîna des changements non seulement dans les systèmes législatifs ou dans les libertés individuelles, mais également dans le paysage sonore tout entier. Grondements et crépitements (mousquets, canons, feux d'artifice), fanfares, chants, cloches, etc., faisaient soudain irruption dans une société jusque là dominée par le silence, et habituée à un petit nombre de sons, rares et limités, ce qui bouleversait vraiment le paysage sonore habituel de l'homme du XVIII[e] siècle. La musique, le chant comme le son des instruments, faisait fonction d'accompagnement indispensable pour les centaines de fêtes organisées partout afin de promouvoir la fraternité entre les citoyens et de susciter l'amour de la patrie et des lois[8]. Reprenant des moyens bien connus depuis l'époque précédente, la fête révolutionnaire mêlait spontanéité populaire et commémoration institutionnelle, s'offrant comme une sorte d'événement total omniprésent : au temps qui se dilatait (la fête pouvait durer de un à trois jours, parfois plus) correspondait l'occupation de tous les espaces de la cité (des rues aux jardins en passant par le théâtre et par l'église) ainsi que l'expression de toutes les formes de spectacles (feux d'artifice, architectures éphémères, théâtre musical et parlé, fanfares et orchestres, concerts, soirées de poésie improvisée, etc.). Tous ces détails rendent passionnantes les centaines de chroniques publiées dans la presse, rapportées dans les journaux intimes, les mémoires ou dans les rapports officiels, confirmant un rituel qui ne changera qu'après

[6] Carmela Bongiovanni, « Musica e musicisti attraverso gli « Avvisi » di Genova (1777–1797) », *La berio,* 1 (Gennaio-Giugno 1993), p. 17-89, ici p. 54.

[7] Ainsi, par exemple, les musiques militaires du Duché de Parme. Gaspare Nello Vetro (éd.), *Il fondo musicale della Banda della Guardia Nazionale di Parma* (Parma, 1993), plus particulièrement p. 27-35.

[8] *Piano di Costituzione per la Repubblica Cispadana* (Modena, 1797), p. 74.

1799, lorsque l'élément cérémoniel sera nettement séparé du divertissement et que les chansons céderont la place aux hymnes de caractère plus strict. Le 11 octobre 1796, après la victoire sur les Autrichiens à Montechiarugolo, un groupe de révolutionnaires de Reggio Emilia escorta jusqu'à Milan 150 prisonniers. L'entrée dans la capitale lombarde s'effectua au son de marches militaires, de chants patriotiques et sous les applaudissements du public. Le soir, les citoyens de Reggio furent accompagnés à la *Scala* où, entre deux actes d'opéra, furent interprétés divers chants sur l'air de *La Marseillaise*. Le lendemain, ils eurent droit, avec les troupes françaises, à un banquet patriotique (400 invités) au milieu des jardins publics, accompagné d'une fanfare, de la lecture de discours patriotiques, de toasts et de chants. Tout en chantant et en jouant de la musique, on se rendit ensuite à l'autel de la Patrie sur la place du Dôme où l'on dansa *La Carmagnole*. La seconde journée s'acheva par la visite de la Société d'Instruction et par la représentation de *Brutus*, tragédie de Voltaire. La troisième journée se passa à nouveau en danses, en chants et en morceaux de musique autour de l'arbre de la liberté auxquels participèrent les révolutionnaires d'autres villes, et en soirée ils assistèrent à des feux d'artifices et à un opéra. Le 14 octobre, les révolutionnaires de Reggio quittèrent Milan[9]. Ce genre d'événement se répéta avec de multiples variantes, impliquant, comme à Venise, la participation grandiose de quatre orchestres avec plus de 300 musiciens lorsque fut planté le premier arbre de la liberté le 4 juin 1797[10], ou celle plus sobre de simples violons dans les petits villages de l'Apennin toscan[11].

Les musiques militaires associées aux divers régiments français servirent de guide pour l'organisation de l'encadrement musical des fêtes révolutionnaires. Se comptant par dizaines et sans cesse en déplacement sur le territoire italien, ces ensembles saluaient chaque entrée dans la ville par « le joyeux fracas des instruments de guerre », jouant à pied ou à cheval dans des uniformes rutilants. Modène, nœud stratégique pour le passage des troupes vers l'Italie centrale, est un exemple représentatif de ce genre d'entrées : le 13 décembre 1798, ce centre urbain d'Emilie, comptant 21 169 habitants selon le recensement de janvier 1798, accueillit quelques 3 400 soldats dont 700 officiers. On ne comptait plus les entrées en musique des régiments français, tant celles-ci se répétaient à un rythme rapproché. Si l'on prend pour exemple la dernière semaine d'octobre 1798, les habitants de Modène n'entendirent pas

[9] *Feste eseguite in Milano per l'arrivo dei vittoriosi reggiani. Il giorno 20. Vendemmifero l'anno V. della Repubblica Francese una, ed indivisibile* (Milano, 1797).

[10] Riccardo Carnesecchi, « Cerimonie, feste e canti: lo spettacolo della « democrazia veneziana », dal maggio del 1797 al gennaio del 1798 », *Studi Veneziani* (1992), p. 213-317, ici p. 234-236.

[11] Maurizio Burlamacchi, « Passaggio di truppe e fatti guerreschi al Borgo a Mozzano – Dalla cronaca di Antonio del Tenente Agostino Benedetti (1750-1812) », *Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense* (gennaio-dicembre 1973-1974), p. 166-175.

moins de trois fanfares françaises en une seule semaine. La composition de ces ensembles était la suivante :

> « Deux cors de chasse, une trompette, quatre clarinettes, un serpent, une grosse caisse, une caisse claire, deux cymbales, un triangle, un chapeau chinois »[12];
> « Deux cors de chasse, une trompette, trois clarinettes, un basson »[13];
> « Deux cors de chasse, deux trompettes, deux bassons, un serpent, sept clarinettes, une flûte traversière, une caisse claire, quatre chapeaux chinois »[14].

La présence continue et prolongée des fanfares militaires françaises dans différentes villes entraîna sur place des processus d'émulation. Ceux-ci culminèrent dans la constitution de fanfares autochtones destinées à se joindre aux gardes civiles instituées pour assurer la défense de chaque ville. En effet, de manière étonnante, la création de ces ensembles correspond presque jour pour jour à la progression des troupes françaises sur le territoire italien : en même temps que Vercelli (1793)[15], Milan[16], Vicenza[17], Bologne[18], Pavie[19], Modène[20], Cento[21], Bergame[22], Vérone[23], Venise (1797)[24], Brescia[25], Carpi[26], Forli[27], Pesaro[28], Rimini[29], Fabriano (1798)[30], Naples

[12] Mardi 23 octobre 1798, entrée de trois bataillons provenant de Reggio et se rendant à Ancone. Gian Paolo Brizzi, Elena Corradini (éd.), *Modena napoleonica nella cronaca di Antonio Rovatti. Modena repubblicana 1798–1799* (Modena, 1996), p. 156.

[13] Dimanche 28 octobre 1798, entrée du septième régiment de chasseurs français à cheval provenant de Reggio et en direction de Bologne. *Ibid.*

[14] Lundi 29 octobre 1798, entrée de la quatorzième demi-brigade de ligne française précédée par un peloton de sapeurs. *Ibid.*

[15] Mario Gauna, Giovanni Lupano, Arturo Sacchetti, *Due secoli di squilli 1793–1993. Banda Musicale Città di Santhià* (Santhià, 1993), p. 17.

[16] Renato Meucci, « La trasformazione dell'orchestra in Italia al tempo di Rossini », in : Paolo Fabbri (éd.), *Gioacchino Rossini 1792–1992, il testo e la scena* (Pesaro, 1994), p. 431-464, ici p. 459.

[17] Adriana Chemello, Giovanni Luigi Fontana, Renato Zironda, *L'aristocrazia vicentina di fronte al cambiamento* (1797–1814) (Vicenza, 1999).

[18] Guiseppe Guidicini, *Diario bolognese. Dall'anno 1796 al 1818* (Bologna, 1976), p. 48.

[19] Gianfranco E. de Paoli, *Pavia cisalpina e napoleonica 1796-1814. Saggi e notizie da documenti inediti* (Pavia, 1974).

[20] Gian Paolo Brizzi (éd.), *Modena napoleonica nella cronaca di Antonio Rovatti. L'Albero della Libertà 1796-1797* (Modena, 1995).

[21] Anna Valentini, « La banda a Cento nel XVIII secolo », in : Tiziana Contri, Lorenzo Lorenzini (éds.), *Terra di Cento* (Cento, 2001), p. 10-21.

[22] Marino Anesa, *Musica a Clusone. Bande, contrappunti e organisti* (Clusone, 1998), p. 15.

[23] Paolo Rigoli, « Feste, spettacoli, « apparati » a Verona dal giugno 1796 al maggio 1801 in onore dei francesi e/o degli austriaci », in : *Arcole nella storia napoleonica. Atti del convegno tenuto ad Arcole il 15 novembre 1986* (Arcole, 1987), p. 183.

[24] Carnesecchi, *Cerimonie, feste e canti,* p. 256.

[25] Giovanni Ligasacchi, « 190 anni di vita. Antefatti e storia della banda cittadina », *Brescia Musica,* 13 (giugno 1988), p. 8.

[26] Mario Bizzoccoli, « Presto tutti concertando. Storia delle istituzioni carpigiane », *Quaderni di* S. *Rocco,* 1 (1990), p. 52-53.

(1799)[31]. Gorizia[32], Ferrara[33], Lucques[34], Trente[35], Castelnuovo di Garfagnana[36], Mantoue (1801)[37], Ornavasso (1802)[38], Lovere[39], Lugo, Imola et Faenza (1808)[40], Pontremoli (1811)[41], des dizaines d'autres cités acquirent leur propre formation dans ce bref laps de temps.

Malgré des effectifs très variables, en fonction des ressources en hommes et en argent, ces ensembles se composaient généralement d'une flûte piccolo, d'une flûte, de deux hautbois, de quatre clarinettes, de deux bassons, de deux trompettes, de deux cors de chasse, d'un serpent, d'une grosse caisse, d'un tambour, des cymbales et d'un chapeau chinois. Il y avait un nombre limité d'instrumentistes (en moyenne seize musiciens), répartis par deux selon le modèle de l'*Harmoniemusik* allemande, où les instruments à vent (auxquels étaient dévolues la mélodie et l'harmonie), bénéficiaient du soutien des sonorités et des propriétés rythmiques de la musique turque. Ils constituaient des groupes instrumentaux aux possibilités expressives limitées, avec une nette prédominance des bois au registre aigu et aux timbres clairs.

Issus directement des ensembles militaires, ces premiers ensembles instrumentaux ne se produisaient pas seulement lors des défilés, des relèves de la garde ou des remises de décorations ; ils étaient également de toutes les manifestations civiles ou religieuses dépendant des communes auxquelles ils

[27] Paolo Pasini, *Una sinfonia lunga due secoli. Banda Città di Forlì* 1798-1998 (Forlì, 1998), p. 17-22.
[28] Loris Tiozzo, « A tu per tu con Rossini », *I Sussidi,* 7 (1992), p. 8.
[29] Luigi Rava, *La Romagna nel 1798. Diario del cittadino Diego Guicciardi [...]* (Modena, 1933), p. 89.
[30] Dalmazio Pilati, *Storia Corpo Bandistico città di Fabriano* (Fabriano, 1995), p. 25.
[31] Carlo de Nicola, « Diario napoletano. Dicembre 1798 – dicembre 1800 », *I giornali della storia,* III (1963), p. 79.
[32] Alessandra Arbo, « La musica a Gorizia nell'Ottocento », in : Lucia Pillon (éd.), *Ottocento goriziano* (Gorizia, 1991), p. 192.
[33] Carlo Righini, *Il liceo Musicale « Gerolamo Frescobaldi » di Ferrara* (Firenze, 1941), p. 11.
[34] Luigi Nerici, *Storia della musica in Lucca* (Lucca, 1879), aussi dans : *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca,* XII (Bologna, 1969), p. 201.
[35] Antonio Carlini, « Duecento anni di musica. L'associazionismo bandistico nel Trentino fra storia e contemporaneità. Aspetti artistici e sociali », in : Antonio Carlini, Antonio Cembran, Armando Franceschini (éds.), *In banda. Storia e attualità dell'associazionismo bandistico nel Trentino* (Trento, 1990), p. 15.
[36] Pier Luigi Raggi, « La Banda musicale a Castelnuovo di Garfagnana : 200 anni di attività », in : Comune di Castelnuovo di Garfagnana (éd.), *Due secoli di musica bandistica a Castelnuovo di Garfagnana* (Garfagnana, 2001), p. 39-74, ici p. 39.
[37] Gian Giuseppe Bernardi, *La musica nella reale accademia virgiliana di Mantova* (Mantova, 1923), p. 81.
[38] Alfredo Papale, « Il prezioso Ottocento ornavassese », in : Lino Cerutti, *La musica la suna ancò* (Ornavasso, 1993), p. 21.
[39] Anesa, *Musica a Clusone,* p. 17.
[40] Giovanni Manzoni, *Spettacoli teatrali e altre manifestazioni culturali e flokloristiche in Lugo di Romagna dal 1711 al 1920* (Lugo, 1984), p. 23.
[41] *Giornale del Taro,* 34 (Parma, 1811).

appartenaient, jouant même lors des divertissements les plus insignifiants. La *banda* adjointe à la Garde Civile de Modène, par exemple, fondée en 1797, et ayant pour effectif deux cors de chasse, un serpent, deux cors anglais, deux flûtes piccolos, une grosse caisse, deux trompettes, un basson, huit clarinettes, quatre cymbales[42], accompagnait régulièrement tous les événements publiques de la ville : elle prenait part aux processions religieuses (en tout premier lieu celle de la Fête-Dieu), aux funérailles, et avait aussi sa place à l'église pour les *Te Deum* solennels. Elle participait aux défilés et aux prestations de serment, jouait au début de l'année scolaire, accompagnait les bals donnés aussi bien sur la place de l'arbre de la liberté que dans les salons, donnaient des concerts avec d'autres instrumentistes ainsi que des sérénades, se produisait au théâtre. Elle animait les banquets donnés en l'honneur de diverses personnalités officielles, les flâneries des habitants dans les jardins de la ville ou encore les fêtes populaires comme l'escalade du mât de cocagne ; enfin, elle saluait l'élection des nouveaux membres du conseil municipal[43].

Que ce soit dans leur fonction de service civique (puisque souvent les prestations étaient gratuites), dans la nature des tâches à accomplir ou dans leur composition sociale – les gardes civiles étaient formées par des citoyens appartenant à toutes les classes sociales, l'âge requis (plus de 14 ans et moins de 50 ans) étant l'unique condition restrictive –, les caractéristiques des *bande* était en fait déjà clairement définies dès les années à la charnière du XVIII[e] et du XIX[e] siècle.

La municipalisation des *bande* et le nationalisme démocratique du langage musical

Les années de la Révolution Française avaient démontré de manière indéniable l'aptitude de la musique à rassembler et, plus particulièrement, l'efficacité des *bande*, capables d'atteindre et de servir facilement tous les lieux de sociabilité. Les *bande* adjointes aux divers régiments militaires, et donc aux ensembles civils, ne contribuèrent pas seulement au processus de diffusion du programme révolutionnaire. Après le Congrès de Vienne, elles œuvrèrent également très concrètement pour rendre la musique accessible à tous. Cette présence continue fut favorisée par les États dominants, qui virent en elle un moyen de pacifier l'ordre social. Le cas de la Vénétie est tout à fait spécifique, province sous domination autrichienne entre 1814 et 1866. À Venise, symbole d'indépendance et d'autonomie depuis des siècles, la fanfare militaire s'infiltra dans toutes les structures qui organisaient la vie quotidienne, agissant à l'intérieur même des mécanismes de production et de consomma-

[42] Brizzi/ Corradini (éds.), *Modena napoleonica,* p. 77.
[43] *Ibid.*

tion de la musique. Toujours prêtes à fournir l'armature sonore des fêtes et des divertissements en tous genres, comme les courses de chevaux sur le Champ de Mars, les concerts sur le Grand Canal, les célébrations officielles (anniversaire de l'empereur) et officieuses (le passage fortuit d'un membre de la famille impériale), les fanfares militaires se produisaient également sur scène où elles étaient appelées pour jouer dans les opéras des compositeurs du début du siècle, du *Croisé en Egypte* de Meyerbeer (1824) à l'*Attila* de Verdi (1846). L'imprésario Lanari conseilla ainsi d'utiliser la fanfare du régiment de Chinski qu'il considérait comme « la meilleure fanfare de notre Empereur »[44]. Une telle situation fut définitivement confirmée par l'instauration des concerts publics, que l'on donna régulièrement sur la place Saint-Marc à l'intention des habitants de la ville. Ceci conféra à la *banda* un rôle autonome, indépendant de l'accompagnement des cérémonies collectives ou des divertissements publics, et permit aux Vénitiens d'entendre un vaste répertoire en prise sur l'actualité musicale européenne, dans des exécutions d'un haut niveau technique et musical. En effet, comme le prouvent de nombreux témoignages – en particulier ceux de Stendhal et de Wagner – les ensembles autrichiens faisaient preuve d'une suprématie technique et musicale certaine. L'importance et le succès des concerts donnés sur la place Saint-Marc entre 1856 et 1866 sont avérés par plus de 200 programmes joués par les fanfares de l'armée impériale. Leur contenu témoigne, musicalement parlant, d'une démilitarisation de la fanfare – de plus en plus impliquée dans le contexte de la vie civile – tout autant que de la construction d'un répertoire dominé par le monde du théâtre, du mélodrame au ballet, en passant par la musique de danse et par les marches[45].

La première phase du *Risorgimento* italien ne pouvait donc pas ignorer l'expérience des années napoléoniennes qui fut, à la faveur de la première reprise économique, immédiatement réitérée. Si le mélodrame (unique genre national et populaire du XIX^e^ siècle italien selon Gramsci[46]) joua un rôle fondamental dans le processus de construction de l'identité italienne, l'apport de la *banda* fut encore plus déterminant, car il présentait en plus les avantages d'une diffusion en profondeur, massive et populaire, dont les mécanismes furent autant formels que sociaux, et directs autant que transversaux :

a. la structuration d'un ensemble avec la codification d'un modèle unique à partir des exemples français, allemand et espagnol ;

b. la formation d'un répertoire qui, fondé sur les trois genres que sont la marche, la musique de danse et l'air d'opéra, constituait un premier exemple

[44] Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice* (Milano, 1983), p. 163.

[45] Antonio Carlini, « Le bande militari austriache a Venezia: dieci anni di concerti tra il 1856 e il 1866. Note in margine al repertorio », *Rassegnata veneta di studi musicali*, 9-10 (1994), p. 215-252.

[46] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Torino, 1950), p. 69-70.

de globalisation, se faisant entendre pratiquement à l'identique dans toute l'Italie ;

c. l'avènement d'un système associatif organisé qui, visant à des statuts et à des règlements pratiquement identiques, rapprochait le Nord du Sud, le village de la ville. Par un phénomène d'interaction, les *bande* contribuèrent à renforcer la fonction unificatrice de l'armée, puisque l'expérience musicale vécue sous les drapeaux se trouvait naturellement réinvestie dans les lieux d'origine des ex-militaires[47]. La présence d'une fanfare devint ensuite un passage obligé pour l'Église, l'État et la société civile tout entière, qui s'efforçaient de créer des manifestations fortement symboliques et pédagogiques. En effet, ces nouvelles formes de ritualité, religieuse et laïque, impliquaient une forte participation collective, et favorisaient ainsi l'éducation d'un « homme nouveau », autrement dit du Citoyen de la Nation.

De fait, durant l'ère napoléonienne, un lien profond s'était tissé entre les fanfares et la vie civile, au delà des questions purement politiques. Au lendemain de 1815, il sembla donc naturel d'admettre les ensembles adjoints aux ex-Gardes Civiles dans le giron de l'activité publique. Beaucoup de ces ensembles poursuivirent donc leur activité au sein des structures du rituel civique. Les réalisations qui en découlaient, absorbaient certes une grande part des ressources publiques, mais permettaient dans le même temps l'élaboration de meilleures conditions de vie. De vastes projets de réformes virent ainsi le jour, visant à améliorer les conditions de vie des citoyens, à commencer par le secteurs des communications (postes, routes, chemins de fer, télégraphes) et de la santé (avec l'ouverture de nouveaux hôpitaux), pour continuer dans une moindre mesure par des initiatives en matière d'hygiène, portant sur l'élimination des déchets, l'assainissement des égouts, la toilette individuelle (avec l'institution de bains publics), le développement de canalisations d'eau. Une plus grande conscience civique était perceptible enfin dans les mesures visant à prévenir les incendies, dans l'attention portée à l'embellissement des villes (pavement et éclairage des rues, rénovation des façades et des balcons des palais, jardins pour les promenades dominicales), dans l'ouverture d'écoles, maternelles et primaires, ainsi que dans le contrôle des mendiants. Cette modernisation frénétique des systèmes d'organisation urbaine que chaque municipalité conduisait avec empressement, incluait aussi une politique de soutien financier aux théâtres, aux écoles de musique et aux fanfares, politique destinée à renforcer les habitudes de la nouvelle « élite » urbaine. C'est précisément dans cette attention portée à la musique par les diverses municipalités que transparaissait le passage d'un système de consommation

[47] Divers anciens musiciens des fanfares militaires, de retour au pays, concourent sur place à la création d'une *banda* ; d'autres apportent de nouvelles musiques, patiemment recopiées au cours des haltes.

éminemment élitiste – destiné à un « milieu » sélectionné sur la base du niveau social et élargi seulement en des occasions bien particulières – à un système d'intégration sociale plus large – propre à la bourgeoisie urbanisée –, et qui correspondait alors à la nouvelle identité collective.

Mais, pour devenir vraiment populaire, la fanfare devait résoudre le problème d'un ensemble dont la sonorité manquait d'éclat, composé d'instruments à vent limités techniquement, joués par de bons musiciens (souvent des professionnels) mais peu nombreux, et cantonnés à un répertoire qui n'était pas suffisamment attrayant. L'ensemble des inventions techniques élaborées dans les années 1820 par les artistes/artisans allemands comme Ivan Müller, Heinrich Stolzel, Friedrich Blümel et d'autres, pour permettre de jouer de façon aisée et homogène toute la gamme chromatique sur les clarinettes, les trompettes, les cors et les trombones, arriva à un moment approprié. La diffusion en Italie de ces innovations fut rapide, facilitée par la situation politique qui voyait une grande part du territoire sous le contrôle direct (ou indirect) de l'Autriche. Trompettes et cors à clefs, clarinettes à treize clefs firent ainsi leur apparition dans les fanfares italiennes immédiatement après 1820, importés par les armées autrichiennes, permettant d'augmenter les effectifs instrumentaux dans une émulation avec les exemples transalpins. En effet, devant l'impossibilité – liée à la fragmentation politique – de proposer un modèle unique de composition instrumentale, la tendance à l'imitation des modèles étrangers, sans jamais être vraiment littérale, prévalut, ces derniers étant pris comme référence selon des règles dictées par la proximité géographique, les parentés monarchiques ou les opportunités politiques. L'Autriche et la France se disputèrent ainsi le territoire italien des *bande*, en y diffusant certains traits de leurs traditions instrumentales. La France, caractérisée par sa préférence pour les instruments à anches (en premier lieu, les clarinettes), eut une position prédominante durant l'époque napoléonienne, et demeura présente au moins jusque dans les années 1830[48]. L'influence de l'Autriche, caractérisée par la surabondance des trompettes en mi bémol, fut déterminante surtout après 1848 et l'échec des mouvements du *Risorgimento*. Enfin, dans les régions du sud de l'Italie s'observent les signes d'une influence plus méditerranéenne (espagnole par exemple), perceptible dans le nombre inhabituel et la variété des instruments à percussion[49].

L'augmentation de l'effectif – comptant au milieu du XIX^e^ siècle vingt musiciens en moyenne pour les petits bourgs et jusqu'à quarante-cinq instrumentistes dans les villes plus grandes – ne tenait pas à des raisons purement musicales, mais répondait à des sollicitations sociales bien plus importantes. Pour faire face à des occasions de se produire de plus en plus nombreuses et diversifiées, la musique ne pouvait plus dépendre exclusivement de musiciens professionnels. Il lui fallait impliquer à nouveau une figure héritée du XVIII^e^ siècle, qui n'était pas définie par une hiérarchie de compétences musicales, mais seulement par un rapport à la musique de type récréatif, dans lequel la rétribution financière était secondaire : l'amateur. Les idéaux démocratiques du XIX^e^ siècle autorisaient le recours à une telle figure, contribuant à rapprocher au sein d'un même pupitre, artisans, paysans, nobles, bourgeois, employés, étudiants, acteurs tous ensemble d'un vaste mouvement associatif, où la pratique instrumentale se trouvait exaltée par son utilisation au service du bien publique. Réunis sous le vocable de « *filarmonici* » (philharmonistes), le paysan, l'ouvrier et l'artisan embrassaient un instrument à vent ou à cordes frottées ou pincées, tandis que le pharmacien, le prêtre, l'avocat ou l'enseignant dirigeaient la formation au nom de principes comme l'importance du rituel de la société civile et de valeurs telles que le « sens civique », fiers de contribuer bénévolement à la *Res Publica*. Que ce soient fanfares, orchestres, chœurs, églises, places ou théâtres, ces institutions et ces lieux devenaient ainsi les protagonistes du premier temps libre, et les éléments essentiels d'un cérémonial publique et populaire.

La formation de ce système fut favorisée naturellement par l'écriture musicale. À partir des années 1830, les partitions jouées par les fanfares connurent une simplification radicale du discours musical, qui se résume par les deux éléments fondamentaux que sont la mélodie et le rythme. La mélodie fut confiée aux instruments sopranos (piccolo, flûte, première et seconde clarinettes), et le rythme fut dévolu non seulement aux percussions, mais aussi aux basses et aux instruments de soutien harmonique (cors, saxhorn alto en mi bémol). Une série d'instruments optionnels, destinés à diversifier l'instrumentation, pouvait s'y ajouter : ce sont, d'une part, les bugles sopranos, les cornets en si bémol, les première et deuxième trompettes en mi bémol, le piston en mi bémol, le trombone pour le chant ; et, d'autre part, les troisième, quatrième et cinquième clarinettes, les troisième, quatrième et cinquième trompettes en mi bémol, les trompettes basses, les deuxième, troisième et quatrième trombones, les saxhorns contrebasses en si bémol et les saxhorns contrebasses en fa pour l'accompagnement. L'utilisation de ces derniers pour le contre-chant était facultative. Le contrepoint étant banni, la clarté du message musical était donnée par une phrase mélodique prévisible, une rythmique élémentaire entraînante, et l'effet grandiose du jeu à l'unisson de tous les instruments. Sous l'effet de la mélodie perçante (car particulièrement aiguë) des premières clarinettes et d'une imperturbable scansion rythmique, l'écriture en strette et réalisée pour des familles d'instruments autonomes, procurait une impression sonore dense et compacte.

[48] La France arrivera à être la première référence au lendemain de 1860. Les traités d'orchestration de Hector Berlioz, François-Joseph Fétis, Jean-Georges Kastner et Gabriel Parès inspirèrent les premiers traités italiens analogues d'Amintore Galli, Alberto Perrin et Alessandro Vassella. La France fut de toute façon le pays de référence tout au long du siècle pour le marché des instruments à anche.

[49] Antonio Carlini, « Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali », *Rivista Italiana di Musicologia*, 1 (1995), p. 85-133, ici p. 106-114.

Une partition ainsi conçue permettait à la fanfare de jouer avec moins de dix musiciens : mélodie et accompagnement pouvaient être enrichis et amplifiés par l'ajout d'autres instruments, ce qui redoublait le potentiel musical d'une structure déjà complète d'un point de vue linguistique (c'est-à-dire du point de vue du discours musical). Grâce à sa souplesse, la *banda* était en mesure de faire face à n'importe quel besoin de service, même en cas de défections soudaines, et pouvait se développer jusque dans les hameaux peuplés de quelques dizaines de familles seulement, touchés par les migrations saisonnières (particulièrement nombreuses à partir de 1880). En outre, grâce à la simplification de l'écriture, des instrumentistes de faible niveau avaient la possibilité de jouer. Si certaines dispositions musicales (oreille, sens du rythme et vélocité à l'instrument) étaient requises pour jouer d'un instrument (première clarinette, première trompette, premier trombone, saxhorn tuba), des instrumentistes beaucoup moins doués pouvaient en revanche participer de façon démocratique à l'accompagnement (saxhorn alto en mi bémol, trombones, deuxième, troisième et quatrième trompettes en mi bémol). Pouvoir jouer non « de mémoire » (comme dans la musique populaire), mais en lisant sa partition représentait pour eux une facilité, tout comme l'existence de morceaux (hymnes, marches, pièces de danse) construits sur des rythmes simples et avec un nombre très limité de notes (cinq ou six) correspondant aux accords fondamentaux de tonique, sous-dominante et dominante. S'exercer à un instrument était donc accessible à tout un chacun. Une *banda* pouvait ainsi se produire après trois mois à peine de répétitions, réservant de justes gratifications au virtuose à la clarinette, mais satisfaisant également celui qui travaillait et qui par conséquent ne disposait que de peu de temps pour étudier son instrument, content de jouer les cinq ou six notes de son saxhorn alto en mi bémol.

La typologie et l'organisation des *bande* en Italie

Du point de vue institutionnel, le monde des *bande* dans l'Italie du XIX[e] siècle présentait au moins quatre types distincts. Le premier était constitué par les fanfares militaires, associées aux armées de chaque État, et devenues après l'Unité partie intégrante des forces armées italiennes. La présence de tels ensembles qui garantissaient un emploi fixe et un salaire régulier à ses musiciens, dépendait des financements de l'armée. En 1871 par exemple, on comptait dans le Regno 78 *bande* et 40 fanfares militaires regroupant un total de 3760 musiciens[50]. Le second type comprenait les formations privées, financées par des mécènes, dont les cas étaient plutôt rares. Ce modèle était très présent toutefois dans les régions du sud de l'Italie, à la fin du siècle. Ces ensembles, appelés « *bande in giro* » (« fanfares en balade »), étaient composés de musiciens saisonniers itinérants, et formés exclusivement de professionnels recrutés par un imprésario. Le troisième type était représenté par les ensembles municipaux, formés eux aussi en grande partie par des instrumentistes rémunérés d'une manière ou d'une autre et dépendant directement des municipalités. Ces trois premiers modèles garantissaient une ressource économique pour les musiciens, et faisaient partie de cette façon du marché des professionnels. Le dernier type est en revanche beaucoup plus diffus et important : c'est celui des ensembles associatifs, dont la présence, fruit du vaste mouvement associatif alimenté par les idéaux de participation à la vie collective mis en place par la Révolution Française, apparaît amplement documentée et enracinée dans l'Italie du centre-nord. En l'absence, au moins jusqu'en 1860, d'un État centralisé, la géographie du phénomène obéissait à un esprit de clocher, conditionné par des traditions, des caractéristiques culturelles et des systèmes administratifs fort divers[51].

L'inévitable particularisme socioculturel qui en découle n'empêche pourtant pas de brosser un tableau synthétique du système des fanfares italiennes. La création d'une image d'ensemble nous est rendue possible parce qu'il existait des modèles pour les statuts fondateurs des fanfares. Ceux-ci se trouvaient ainsi préétablis, tant dans la forme que dans le contenu. Ils étaient ensuite visés par les autorités puis contresignés par les sociétaires. Une telle pratique permettait d'uniformiser les objectifs et la structure interne d'un mouvement associatif fondé sur le bénévolat[52]. Ces documents, obligatoires pour chaque association, organisaient dans le détail la vie du groupe.

Les premiers articles exposaient les objectifs de l'association. Mais derrière l'apparente uniformité des statuts – qui étaient partagés en général par toutes les associations – se font jour des objectifs différents, surtout après 1870, quand s'accentua le contraste idéologique entre les partis politiques (libéraux, socialistes et catholiques).

Une étude comparative de cette immense documentation[53] révèle que la formation des *bande* s'articulait autour des objectifs suivants :

[50] *Istituti e società musicali in Italia. Statistica* (Roma, 1873).

[51] Selon une statistique effectuée en 1871, 1494 *bande* en activité existaient en Italie qui se répartissent ainsi : pour l'Italie septentrionale 570 fanfares et 15062 musiciens (soit un musicien de *Banda* pour 639 habitants) ; pour l'Italie centrale, 495 fanfares et 13 986 musiciens (un musicien pour 445 habitants) ; pour l'Italie du sud, 291 fanfares avec 7695 musiciens (un musicien pour 818 habitants) ; pour l'Italie insulaire, 138 fanfares et 3735 musiciens (un musicien pour 856 habitants). *Istituti e società musicali in Italia,* p. 455-455.

[52] Pour les aspects législatifs des mouvements associatifs, voir Marcello Ruggieri, « Lo stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo », in : Antonio Carlini (éd.), *Quaderni dell'Archivio storico delle società filarmoniche italiane,* 1 (Trento, 1998), p. 13-72.

[53] Une collecte générale des statuts afférents au monde des associations musicales est en cours, effectuée par la Société Philharmonique de Trente dans le cadre d'un projet de recherche intitulé « Archivio delle Società Filarmoniche Italiane » (Filarchiv), coordonné par l'auteur de ces lignes. En 2002, plus de 600 statuts étaient déjà catalogués.

1. *Engagement dans la formation instrumentale des membres* – répandant l'amour de la musique – *et fonction récréative* – offrant d'agréables passe-temps aux sociétaires et à la population. C'était, en pourcentage, l'affirmation la plus fréquente, la plus générale et la moins contraignante.
2. *Éducation des personnes en vue du progrès social et moral de la collectivité*. Dans les cas présents, à côté de l'activité pédagogique à proprement parler, on trouvait des mesures plus larges portant sur l'action éducative, impliquant par exemple une attitude d'assistance à l'égard de la jeunesse. En 1857, la *banda* de Codroipo (Udine) déclarait, par exemple, vouloir éduquer et affiner les sens de la jeunesse par la pratique de la musique, en l'arrachant ainsi aux conséquences néfastes d'une oisiveté répréhensible[54].
3. *Attention portée aux particularités locales*. Dans certains statuts, le but associatif était lié à la fréquentation touristique du village ou de la ville : dans le centre thermal de Levico (Trentin) par exemple, l'ancienne *banda* fut recréée en 1873, arguant du fait que la présence croissante d'étrangers, hôtes de l'établissement balnéaire du pays[55], imposait d'augmenter les structures d'apparat.
4. *Tâche confessionnelle*. À cette tâche ne répondaient pas seulement les ensembles promus explicitement par l'Église, mais également les fanfares ouvrières et plus généralement tous les ensembles musicaux nés dans le sillage d'associations dont la vocation n'était engagée ni socialement ni politiquement (comme les société de gymnastique, de cyclisme, des pompiers, des typographes, d'étudiants, etc.). De tels ensembles se multiplièrent surtout au cours des dernières décennies du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Ainsi, à Cesena, la Fanfare Pietro Turchi vit le jour dans le but de propager les idéaux républicains lors de promenades, de compétitions en tous genres (sportives et récréatives), de fêtes, de loteries, etc.[56]

Après ces déclarations d'intentions, les statuts entraient dans le détail de la vie associative, à travers des clauses bien précises chargées de régler les élections et la fonction du conseil de direction, la convocation des assemblées générales, la gestion du patrimoine (instruments, uniformes), le rôle du maître ou l'éventuelle dissolution de la société. Un véritable processus d'éducation démocratique découlait de la connaissance et du respect de ces diverses procédures, processus dans lequel pour la première fois se trouvaient impliquées des classes sociales et des populations qui avaient été exclues jusque là des formes de gestion directes du pouvoir.

L'âge minimum requis pour devenir membre était de quatorze ans (le consentement du tuteur paternel étant nécessaire pour les mineurs), tandis

[54] Angela Frizzarin, « Prime Società Filarmoniche nella provincia del Friuli », *Sot la Nape,* 4 (décembre 1997), p. 91-98, ici p. 96.

[55] Levico, Banda Sociale (1.05.1873). Trento, Archives d'État, Section Luogotenensa Trento, Presidiale, a. 1893, Pochette 141, Fascicule B 20.

[56] Regolamento-Statuto della Fanfare Reppublicana « P. Turchi » di Cesena, s.l [Cesena], s.i.t. [Cesena„ 1906].

que pour s'associer ensuite à la fondation de la *banda*, il fallait un avis favorable du conseil de direction. Les membres étaient généralement divisés en trois groupes : les membres actifs, c'est à dire les musiciens, les membres donateurs qui versaient annuellement une certaine somme destinée au bon fonctionnement de la *banda*, et les membres honoraires, nommés en fonction de mérites particuliers. Souvent aussi les membres actifs versaient, selon un rythme annuel, une quote-part de fréquentation. L'association était constituée pour une durée de trois à cinq ans, et ne pouvait être dissoute au cours de cette période que par un préavis écrit, présenté quelques mois avant que soit achevée la première année d'exercice. Les trois ou cinq années révolues, l'association pouvait cesser son activité ou, au contraire, continuer ; elle devait alors préparer de nouveaux statuts. En cas de dissolution, une fois tout passif soldé, le capital était immobilisé et remis à la municipalité (parfois aussi au curé) dans l'attente de l'établissement d'une autre association de même nature, ou abandonné gratuitement à des particuliers.

Les membres actifs (parfois avec les membres donateurs) élisaient à bulletin secret un conseil de direction formé, en règle générale, d'un président, d'un vice-président et de trois membres parmi lesquels étaient choisis le secrétaire et le trésorier. Dans tous les cas, ces charges étaient bénévoles et à durée déterminée. Dans la première moitié du XIXe siècle, mais seulement dans certaines régions, un commissaire politique pouvait participer aux réunions du conseil de direction. Habituellement, les charges de direction revenaient aux notables locaux – le pharmacien, le médecin, le notaire, voire le prêtre –, afin de susciter les soutiens à la fois financiers et politiques. Le président était l'unique représentant légal de l'association. Le secrétaire avait la responsabilité de la tenue rigoureuse des registres, de l'archivage de la correspondance, et plus généralement de tous les actes destinés en interne au bon fonctionnement de l'association. Les cotisations annuelles des membres actifs, les revenus des prestations, les versements des membres donateurs, d'éventuels dons privés, les amendes infligées aux membres qui enfreignaient le règlement interne et les subventions publiques, constituaient le fond social, qui était contrôlé par le trésorier[57]. D'un point de vue administratif, la *banda* était pratiquement une société à capital mixte, public et privé, gérée à la façon d'un théâtre lyrique où les propriétaires d'une loge (toujours les citoyens les plus aisés) apportaient des fonds personnels pour constituer ce qu'on appelait la dotation, à savoir la somme qui, intégrant efficacement la subvention publique, était versée à l'imprésario pour préparer la saison lyrique.

Pour atteindre les objectifs de départ, les statuts prévoyaient deux (plus rarement trois) répétitions hebdomadaires, une totale liberté étant laissée au *maestro* dans le choix des moyens pour y parvenir. Dans le cas d'une contri-

[57] Par « public », on entend presque toujours la municipalité qui pouvait assigner à une fanfare une somme en argent, mais aussi prendre en charge le siège de l'association, la rétribution du *maestro* ou l'acquisition des instruments.

bution financière précise de la municipalité, les sociétés avaient des devoirs envers le village et la commune sous la forme de concerts et de services gratuits, en nombre variable, dispensés tout au long de l'année[58]. D'autres participations gratuites étaient fixées pour les mariages et pour les funérailles des membres de l'association. Le chapitre consacré aux instruments se limitait à en préciser la propriété – la municipalité, la paroisse, la *banda*, les musiciens –, avec des possibilités de rachat intéressantes pour les musiciens.

Un chapitre spécifique était réservé à la tenue par laquelle se distinguait et se reconnaissait la formation. En souvenir de ses origines militaires, la *banda* du XIX^e^ siècle traitait la tenue à la manière d'un uniforme, exigeant des musiciens un maximum d'attention à son égard. Dans une optique démocratique, comme le suggère Georges L. Mosse, l'uniforme identique pour tous, nivelait les différences entre riches et pauvres à l'intérieur d'un corps socialement composite, en même temps qu'il symbolisait l'appartenance à une association qui était à sa manière élitiste. Il ne faut pas négliger non plus la fascination qu'exerçait l'uniforme, surtout si l'on considère le soin particulier mis au XIX^e^ siècle dans le choix des tissus et des décorations. Derrière les boutons dorés et le képi à plume, même le paysan le plus rustre se voyait doter d'un attrait par ailleurs inimaginable.

Le port de la tenue était réglementé de façon précise : il fallait la conserver avec soin et elle ne pouvait être portée en dehors des manifestations collectives. Le choix du modèle devait être soumis à l'avis de l'autorité politique, qui veillait à éviter toute ressemblance avec les uniformes militaires. Pour toute approbation, il fallait d'abord présenter un modèle, en général peint à l'aquarelle – ces modèles sont conservés dans les archives et constituent une source iconographique particulièrement intéressante. Après acceptation, aucun élément, pas même un bouton, ne pouvait être modifié sans autorisation préalable. Dans les villages, des concours étaient organisés pour choisir la tenue la plus belle, et même les associations les plus pauvres prévoyaient au minimum l'acquisition d'un képi dans l'une de ces nombreuses maisons spécialisées présente sur tout le territoire italien.

Un règlement interne avait pour but de « discipliner » le comportement des membres actifs. Ponctualité, discipline et respect à l'égard du *maestro* durant les répétitions et les représentations étaient exigés. Chaque membre était obligé de jouer l'instrument proposé par le *maestro*. Il était interdit de se produire en public, seul ou en petit groupe, sans l'autorisation préalable du conseil de direction. Toute infraction était pénalisée par des avertissements, des amendes et, en dernier recours, par une expulsion. La participation de la *banda*, au complet ou en partie, à des représentations théâtrales ou à des concerts à l'extérieur, était fixée par le conseil de direction, qui

[58] Une fanfare municipale pouvait donner de 50 à 70 concerts par an, une fanfare « associative », entre 20 et 30.

déterminait aussi le montant des cachets et des rétributions pour chaque exécutant.

Ces statuts dessinent dans leur structure une image très stricte du système associatif des *bande* au XIX^e^ siècle. Elles apparaissent repliées sur la défense de leurs propres intérêts économiques et artistiques, dans une attitude inévitablement corporatiste faite pour contrôler la vie musicale locale, au niveau privé tout autant que public. Ce système se révèlera anachronique (comme le montrent les infractions au règlement de plus en plus fréquentes) quand, à la fin du siècle, avec l'accentuation du phénomène urbain et le début de l'industrie touristique, la société élaborera de nouvelles formes de consommation musicale.

La *banda* comme service public

Les statuts, les circulaires, les encarts dans la presse locale, les règlements, préparés par les organisateurs des *bande* pour rendre publiques leurs activités, étaient bien sûr des actes administratifs, mais avant tout des manifestes politiques. Une synthèse présentée par Giabattista Zannini dans une circulaire du 24 mai 1837 concernant la mise en service d'une école de musique pour cordes et vents à Belluno, débutait en définissant la musique comme un élément essentiel de la culture et du raffinement d'un village. Ainsi, au théâtre, l'orchestre jouait un rôle fondamental en termes de sociabilité, favorisant des mœurs plus civiles en faisant reculer la solitude et l'égoïsme ; la *banda*, quant à elle, représentait l'ornement indispensable de toute fête religieuse ou civile, et fournissait l'occasion d'un moment de détente appréciée les soirs d'été. En outre, la musique pouvait procurer aux jeunes des occasions réelles de travail ou, au minimum, les tenait éloignés des dangers de l'oisiveté[59]. Le dessein politique de progrès social attribué au mouvement philharmonique, justifiant les investissements financiers de la part des institutions publiques, ressort clairement de ce document, comme d'autres analogues. L'éclat des cérémonies religieuses et laïques, l'honnête passe-temps que les *bande* procuraient aux citadins en été, les mœurs plus sociables qu'elles favorisaient, mais aussi le fait qu'elles occupaient la jeunesse (sans compter les retombées financières particulièrement pour les couches les plus nécessiteuses de la population) en même temps qu'elles assuraient l'enracinement d'un sentiment de fraternité, sont autant d'éléments qui poussèrent les municipalités à vouer une attention constante aux fanfares, aux théâtres et aux écoles de musique. À l'exception des années 1859–1870 qui correspondent à la transformation géopolitique de l'Italie et qui se caractérisent par une réduction très importante des ressources économiques, les municipalités soutinrent de manière constante les structures

[59] Francesco Praloran, *Storia della musica bellunese. Parte V. Istituzioni musicali* (Belluno, 1891).

musicales durant toute la première moitié du XIX^e siècle et surtout après l'Unité. Ainsi, en 1880 (en choisissant au hasard une année échantillon et une région, la Vénétie), la municipalité de Vicenza dépensa pour la *banda* (y inclus l'école de musique et ses élèves) 12 200 lires et 1400 supplémentaires pour l'école de chant et d'instruments à cordes. À Padoue, la mairie versa 27 000 lires à l'Institut Musical, dont 21 000 furent dépensées par la seule *banda* : cette somme fixée par la municipalité se trouva ensuite complétée d'au moins 6000 lires réunies par les particuliers. À Venise, l'Istituto *« Benedetto Marcello »* (avec la *banda* municipale qui y était associée) fonctionna avec un budget de 50 000 lires. Cette somme cumulait un versement de 35 000 lires provenant de la mairie, 9000 lires récoltées de fonds privés, le reste étant fourni par le Conseil de la Province (*consiglio provinciale*) et par le théâtre de *La Fenice*. À Vérone, la municipalité dépensa la même année pour la *banda* et pour l'école de musique 13 180 lires[60].

Les efforts continus de toute la société italienne tendant à un degré plus élevé de vie civique, la présence de valeurs sociales et d'une participation plus importante à la vie collective émergent dans cette première moitié du XIX^e siècle. À Castel San Giovanni, une Société philharmonique se constitua en 1824, et ses membres honoraires s'efforcèrent de rétribuer pendant trois ans un chef qui avait pour obligation de former et de diriger un groupe de *filarmonici* (membres actifs réunis en *banda* mais aussi en orchestre pour la musique religieuse). On trouvera en Annexe I la composition sociale de cette association[61].

Une enquête concernant la province de Bari, effectuée en 1829 par la police des Bourbons, signalait l'existence de treize *bande* – à Bari, Casamassima, Fasano, Monopoli, Locorotondo, Barletta, Molfetta, Terlizzi, Corato, Altamura, Gravina, Acquaviva, Santeramo – pour un total de 254 exécutants, impliquant une douzaine de catégories socio-professionnelles différentes et des individus de 10-14 à 55 ans[62] :

[60] Antonio Carlini, « Società filarmoniche e bande », in : Paolo Fabbri (éd.), *Musica del Veneto. I beni di cultura* (Milano, 2000), p. 106-127.
[61] Castel San Giovanni, Archives Communales, Faldone 13°, Istruzione, 1436-1857, cart. 3/1823-1828, Fasc. année 1824. Je tiens à remercier ici Adelio Profili pour ce renseignement.
[62] Dinko Fabris, « Le origine delle bande musicali in Terra di Bari », in : Dinko Fabris, Marco Renzi (éds.), *La musica a Bari dalle cantorie medievali al conservatorio Piccinni* (Bari, 1993), p. 169-186.

Métier	*Nombre*
Cordonnier	75
Tailleur	52
Menuisier-ébéniste	25
Musicien professionnel	15
Maçon	14
Paysan	13
Ferrailleur	12
Barbier	8
Orfèvre	4
Chaudronnier	3
Cafetier- chapelier	2
Ecolier-lycéen	2
Autre	1

Âge	*Nombre*
1-9	1
10-14	14
15-19	51
20-24	58
25-29	61
30-34	42
35-39	11
40-44	9
45-49	5
50-55	2

L'exemple de la Société philharmonique (*banda)* de Clusone [Bergame] en 1850 (cf. Annexe II)[63] confirme l'imbrication sociale existant dans les *bande*,

[63] Anesa, *Musica a Clusone,* p. 19.

lieux de sociabilité pour les diverses classes sociales, pour les amateurs comme pour les professionnels, pour les instrumentistes à vent comme pour ceux jouant des cordes. La présence indifférente des vents et des cordes dans les ensembles de la première moitié du XIX^e^ siècle permettait une synergie entre fanfare et orchestre qui, dans les théâtres des centres mineurs principalement, se traduisait par des progrès et un enrichissement mutuel. Les municipalités, en fait, confiaient de plus en plus souvent la gestion de la musique (école, *banda*, chorale et orchestre) à une institution unique, pour faire des économies : on demandait ainsi à cette unique institution de former des instrumentistes, de servir dans les églises, de se produire au théâtre, d'accompagner les cérémonies et les moments consacrés au divertissement.

Parallèlement au renforcement des structures institutionnelles, un répertoire s'élaborait, commun au Nord et au Sud, aux villes et aux nombreuses vallées qui organisent le paysage italien, caractérisé par un langage musical qui dépassait les clivages politiques, et inspiré par les valeurs du *Risorgimento*. Ainsi, la *marche* devenait représentative de tout cet imaginaire moral lié à la discipline, au sens du devoir et de l'honneur (la patrie) ; l'*hymne* symbolisait par son caractère solennel et religieux la sacralité des principes moraux ; l'*opéra* associait dimension collective et sentiment individuel ; la *musique de danse* servait un divertissement honnête ; la *symphonie* et les transcriptions de musiciens contribuaient à l'éducation culturelle du peuple. La bibliothèque du *Corpo di Musica Municipale* de Milan, avec ses 1672 partitions (comprenant 814 morceaux de musique de danse, 337 marches, 331 pièces diverses, 121 ouvertures et symphonies et 69 pots-pourris) interprétées entre 1861 et 1894, résument en ce sens parfaitement la situation[64]. On assistait également à l'exploitation de l'aspect visuel en particulier par la découverte de nouveaux lieux et l'utilisation des anciens dans de nouvelles fonctions, afin de favoriser une plus grande participation : à côté de l'église et du théâtre, on voyait s'affirmer la place, symbole-clé d'une société démocratique, ainsi que les jardins publics et les brasseries, espaces de la nouvelle sociabilité urbaine. Démocratie contrôlée par la classe dominante dont l'objectif était de construire un quotidien sur mesure pour le peuple, en en organisant les premiers temps libres : ainsi, le répertoire des *bande* (national) finissait-il par se substituer aux traditions musicales populaires (d'autant plus vivaces dans un pays aux très nombreux dialectes), créant la catégorie du « folklore » urbain.

[64] Gianfranco Buzzi, *Cenni storici del Corpo di Musica Municipale di Milano* (Milano, 1894).

Le blanc et le rouge : Les *bande* et les conflits sociaux dans l'Italie de la fin du XIX^e^ siècle

Une fois établie l'unité du pays (1861, 1870), le caractère dramatique des problèmes sociaux et économiques fut révélé dans toute son ampleur par les premières enquêtes nationales effectuées par le gouvernement : analphabétisme, santé, infrastructures routières, etc. Il était urgent d'intervenir rapidement, mais l'État n'était pas en mesure de consentir aux investissements financiers qu'exigeait la situation. Toutefois, étant donnée l'importance du sentiment civique et la grande sensibilité des Italiens au processus d'acculturation nationale, la carence de l'État fut suppléée par d'autres acteurs, résultat de la transformation progressive de la société vers une économie industrielle. Le processus contribuant à l'élévation sociale du prolétariat engendrait la création de nouvelles formes d'association, qui n'émanaient pas exclusivement d'initiatives institutionnelles, mais émergeaient du monde du travail lui-même. Dans les années 1880-1890 on assista à la naissance des premiers partis politiques de masse – les libéraux, les catholiques, les socialistes –, qui s'engagèrent au sein de milliers d'associations (sportives, culturelles, économiques, touristiques, d'assistance, journalistiques, etc.), en impliquant de larges couchant de la population italienne.

Pour sa part, la bourgeoisie issue du *Risorgimento*, imprégnée de l'esprit philanthropique des Lumières, s'intéressait au « redressement » moral et physique des classes moins aisées. Les chroniques de l'époque faisaient quotidiennement état des manifestations de bienfaisance en faveur des victimes d'incendies, de tremblements de terre et d'inondations, de l'ouverture d'asiles, d'institutions pour soigner les rachitiques ou d'écoles gratuites pour les pauvres, pour les orphelins et pour les ouvriers, de la mise en place de bibliothèques mobiles et d'écoles pour les pompiers, de récoltes de fonds pour les nécessiteux. Toutes ces initiatives s'appuyaient sur des individus qui avaient appris dans la musique ce que s'impliquer signifie.

Un tel contexte novateur ne fut pas sans conséquence pour une institution profondément ancrée dans le tissu social italien comme l'était la *banda*. Si les ensembles de cuivres et de percussions continuèrent à jouer un rôle institutionnel, nombre d'entre eux ne sortirent pas indemnes des passions politiques de l'époque, s'affichant ouvertement aux côtés de telle ou telle faction. Mais même l'apolitisme des fanfares (ou plutôt le fait qu'elles étaient étrangères à tout principe politique et religieux) fut, avant 1860/1870, traduit comme leur acceptation des différents gouvernements en place. En fait, les *bande* municipales étaient pour la plupart monarchistes, libérales et, naturellement, laïques. En revanche, dans les bourgs plus petits, la dépendance à l'égard de l'Église était courante, en particulier quand les curés s'occupaient de la promotion et du financement (notamment pour l'achat des instruments).

Le processus d'unité nationale, qui s'accompagnait de la conquête des terres de l'Église, avait évidemment engendré de profonds conflits entre

institutions religieuses et laïques. Pour manifester de façon concrète sa propre opposition au nouvel État unitaire, l'Église avait volontairement tenu les catholiques à l'écart de la vie politique, tout en ne réussissant pas à convaincre la frange importante des modérés (ou libéraux), pour lesquels l'instruction et la culture devaient avoir un rôle fondamental et devaient, par-dessus tout, être indépendantes de l'éducation religieuse.

Alors que l'idée de progrès des classes populaires n'était plus l'apanage d'un catéchisme religieux, le mouvement catholique se montra culturellement actif, et inventa des formes de promotion sociale inédites. Les ordres religieux comme celui des Salésiens (fondé par Jean Bosco), développèrent un projet éducatif à l'intention des jeunes, qui comprenait l'enseignement de la religion, l'alphabétisation, la formation au travail et la socialisation de base (n'excluant pas la pratique de la musique)[65]. La fondation des oratoires fut plus efficace encore (promus dans les diverses paroisses et proliférant après 1870, ce qui est loin d'être un hasard) : ils devinrent des points de référence importants pour la cohésion d'une communauté, et pour la croissance culturelle et sociale guidée par une pensée chrétienne. Les oratoires accueillaient les sociétés agricoles et ouvrières, les sociétés de lecture, les compagnies théâtrales, les associations sportives, les chorales, les *bande*, les groupes de mandolines, les instituts de crédit, conjuguant ainsi éducation et divertissement.

Tandis que le mouvement catholique, en raison de l'histoire de l'Église et de ses structures, pouvait compter sur un grand nombre d'adhésions, le tout récent parti socialiste devait en revanche s'appuyer sur une action militante forte et continue. Livres, journaux, fêtes, excursions en groupe, maisons du peuple, tournées au café, bals, représentations théâtrales, compétitions sportives, devenaient des occasions et des lieux propices à diffuser les principes de solidarité qui caractérisaient le mouvement.

La musique jouait, dans un cas comme dans l'autre, un rôle actif : elle était non seulement un moteur de cohésion sociale ou un facteur de divertissement, mais servait aussi d'instrument de propagande politique. Les hymnes entonnés par les chorales ou joués par les *bande* constituaient un premier moment de reconnaissance, et servaient dans le militantisme des partis de drapeau idéologique faisant appel à l'émotion.

Inévitablement donc, le conflit social, plus ou moins violent selon les régions et selon les périodes, eut des répercussions sur la vie des *bande* et en particulier dans leurs statuts, puisque ceux-ci en précisaient également l'orientation politique. Si une *banda* participait à une fête socialiste, à des bals publics, à des funérailles civiles, elle ne pouvait plus entrer dans l'église ni accompagner les processions. Les curés veillaient au bon comportement des ensembles, exerçant un contrôle beaucoup plus sévère que celui des commissaires politiques imposés au début du XIX[e] siècle par le gouvernement

[65] Mario Rigoldi, *Don Bosco e la musica* (s.l., 1988).

autrichien. Les diocèses préparaient des statuts spécifiques, dressaient la liste des fanfares fidèles ou proscrites[66] ; leurs sociétaires refusaient de participer à certaines manifestations trop politiquement connotées. Les désaccords pouvaient engendrer des débordements violents entre les représentants des factions opposées, les blancs (les catholiques) et les rouges (les socialistes), contribuant à menacer l'institution dans son existence même[67].

Dans les dernières décennies du XIX[e] siècle, de petits ensembles (et plus souvent des fanfares) virent le jour – dans une perspective éminemment récréative –, affiliés à des associations parfaitement étrangères à la musique, telles que des sociétés de gymnastique, des associations d'étudiants, de cheminots, de typographes, de pompiers, de boulangers, etc. À l'instar de la Belgique et de la France, la pratique des concours se répandit, offrant aux ensembles la possibilité de se rencontrer, mais constituant également des moments importants de stimulation dans une optique d'amélioration professionnelle. Ces concours étaient constitués d'épreuves variées composées de morceaux imposés, de morceaux libres et d'un déchiffrage, le tout se déroulant devant un jury qualifié et particulièrement vigilant.

*
* *

Les vicissitudes du mouvement des *bande* en Italie, oscillant entre fondation, dissolution et reconstruction d'innombrables institutions, témoignent d'une grande vitalité, motivée par des fonctions auxquelles la société de l'époque ne pouvait évidemment pas renoncer. La fanfare était un instrument au service de l'apparat et de la célébration du pouvoir. Elle se trouvait investie d'une mission éducatrice, et avait une fonction médiatrice entre culture savante et culture populaire. Elle était une attraction touristique, et suscitait des enthousiasmes libertaires. Elle était source de divertissement en même temps qu'un élément indispensable des rituels religieux (processions, fêtes patronales, funérailles, etc.) et profanes (anniversaires des victoires, visites gouvernementales). Dans toutes ses fonctions, la *banda* assumait un rôle de représentation, non seulement de sa commune d'appartenance, mais plus largement du pays tout entier.

[66] Voir par exemple la lettre pastorale n° 38 en date du 8.04.1895 de l'évêque de Lodi (in *Giovanni Battista Rota per la Grazia di Dio e della Santa Sede Apostolica Vescovo di Lodi ai MM. RR. Parroci della Città e Diocesi,* Quirico e Camagni (Lodi, 1895) et les prescriptions contenues dans *Il Bergomensis Ecclesiae Synodus XXXIII, A revenrendissimo Domino Jacobo Maria Radini Tedeschi Episcopo Habita. Bergomi, Typis Secomandi episcopalis impressoris* (MCMX).

[67] Pour la description de certains cas spécifiques, voir Marino Anesa, *Musica in piazza. Contributi per una storia delle bande musicali bergamasche* (Bergamo, 1988), particulièrement p. 81-96.

En somme, l'histoire des *bande* dans l'Italie du XIX^e^ siècle fut celle d'une participation directe à la construction de l'identité nationale ; tout d'abord, durant la phase du *Risorgimento*, en élaborant et en soutenant des valeurs communes (Dieu, la patrie, la famille, c'est-à-dire l'amour des institutions respectives) ; puis, entre 1860 et 1900, en construisant des symboles et des rites dans lesquels le peuple, devenu acteur à part entière, pouvait se reconnaître. Par là même, les *bande* ont écrit un chapitre non négligeable du processus de formation nationale décrit par Georges L. Mosse : celui de ciment politique de la nation[68].

(Traduction : Joelle Beurier, revue par Patrice Veit)

[68] Georges L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse* (Bologna, 1982).

ANNEXE I

Membres de la Société philharmonique de Castel San Giovani (1824)

Noms et prénoms des membres	*État*	*Âge*	*Profession ou emploi*	*Rentrées annuelles professionnelles*	*Statut*
1. Peccorini Giustino	Maire faisant fonction de *Podesta* et propriétaire	34	Négociant et fabricant de peaux	2000	Membre honoraire
2. Rizzetti Anna veuve Albesani	Propriétaire	40		3000	Membre honoraire
3. Albesani Carlo	Propriétaire	23	Chef d'attaque des trompettes	3000	Membre honoraire et membre actif
4. Albesani Antonio	Propriétaire	20	Chef d'attaque des clarinettes	3000	Membre honoraire et membre actif
5. Peccorini Antonino		32	Marchand de draps	2000	Membre honoraire
6. Zanetti Luigi	Prêtre et chanoine	47		1000	Membre honoraire
7. Zanetti Carlo	Propriétaire	68		4000	Membre honoraire
8. Zanetti Giacomo	Propriétaire	40		200	Membre honoraire
9. Pizzi Luigi	Prêtre et chanoine	56		1500	Membre honoraire
10. Pizzi Francesco	Prêtre et chanoine	44		3000	Membre honoraire
11. Alsona Giovanni	Prêtre et chanoine	71		1100	Membre honoraire
12. Ferrari Carlo	Propriétaire et ancien	46		2000	Membre honoraire
13. Ferrari Paolo	Propriétaire	54		2000	Membre honoraire
14. Lausti Carlo	Prêtre et prébendier	49		1500	Membre honoraire
15. Patrioli Camillo	Propriétaire	42		1000	Membre honoraire
16. Centenari Pietro	Propriétaire	44	Boucher	1500	Membre honoraire
17. Baderna Antonio	Propriétaire	34	Chirurgien et contre-bassiste amateur	2000	Membre honoraire et membre actif

18. Gherardi Giuseppe	Prêtre et chanoine	55		1000	Membre honoraire
19. Colla Angelo	Maire et propriétaire	28		1000	Membre honoraire
20. Beotti Luigi	Prêtre et chanoine	59		1000	Membre honoraire
21. Carini Giuseppe	Huissier de tribunal	26		1000	Membre honoraire
22. Volpini Luigi	Secrétaire communal	37		800	Membre honoraire
23. Fellegara Giuseppe	Propriétaire	52	Hôtelier	2000	Membre honoraire
24. Cassio Paride	Ouvrier communal	40		1500	Membre honoraire
25. Schenardi Cesare	Propriétaire	23	Préparateur en pharmacie et vendeur d'épices	500	Membre honoraire
26. Gobbi Gerolamo	Propriétaire	44		600	Membre honoraire
27. Caravaggi Francesco	Prêtre et chanoine	40		800	Membre honoraire
28. Arata Vicenzo	Propriétaire	43	Négociant et propriétaire	1000	Membre honoraire
29. Ghezzi Pietro	Prêtre et chanoine	68		2000	Membre honoraire
30. Gandini Angelo	Huissier de tribunal	59		1000	Membre honoraire
31. Maiani Tarasio	Prêtre et prébendier	25		500	Membre honoraire
32. Raffi Sante		33	Marchand de sel et de tabac	1000	Membre honoraire
33. Ferrari Giuseppe	Propriétaire	22	Propriétaire	1500	Membre honoraire
34. Casali Giuseppe	Propriétaire	45	Préparateur en pharmacie et vendeur d'épices	1500	Membre honoraire
35. Parmeggiani Giambattista	Propriétaire et ancien	51		1500	Membre honoraire
36. Peccorini Emanuele	Propriétaire et délégué aux Eaux et aux Routes	41		1500	Membre honoraire
37. Maloberti Giovanni		26	Professeur de violon, contrebasse, trompe de chasse, trompette, et chef d'orchestre	900	

38. Brigidini Luigi	Maître d'école primaire	27	Professeur de clarinette	700	
39. Rapalli Angelo	Clerc	44	Professeur de flûte	100	
40. Casali Luigi	Étudiant	14	Violoniste amateur		
41. Parmeggiani Felice	Étudiant et propriétaire	20	Trompettiste amateur		
42. Peccorini Giuseppe	Étudiant et propriétaire	15	Violoniste amateur		
43. Manzella Alberto		29	Barbier, tailleur, contrebassiste amateur	300	
44. Manzella Fermo		20	Barbier, tailleur, violoniste amateur	150	
45. Romersi Fernandino		20	Violoniste amateur		
46. Calvi Domenico		25	Tailleur, violoniste amateur	100	Membre actif
47. Gandini Francesco		28	Tailleur, corniste amateur	200	Membre actif
48. Marina Carlo		27	Détaillant, trompettiste amateur	100	Membre actif
49. Cern(i.aghi Domenico		18	Tanneur, trompettiste amateur	100	Membre actif
50. Mutti Carlo		21	Cordonnier, trompettiste amateur	100	Membre actif
51. Valdonio Domenico	Étudiant	16	Trompettiste et clarinettiste amateur		
52. Bionda Carlo		22	Quincaillier, clarinettiste amateur	500	
53. Broda Ettore		17	Teinturier, flûtiste et clarinettiste amateur	100	
54. Baderna Francesco		28	Garçon de magasin, clarinettiste amateur	200	
55. Chiesa Cristoforo	Propriétaire	24	Clarinettiste amateur	600	
56. Broda Camillo		39	Teinturier et timbalier amateur	400	
57. Baldini Andrea		34	Maçon et percussionniste amateur	150	
58. Valdonio Carlo	Étudiant	13	Instrumentiste amateur jouant le *Glockenspiel*		

59. Marina Giuseppe		15	Instrumentiste amateur jouant le *Glockenspiel*		
60. Tononi Siro	Étudiant	12	Clarinettiste amateur		

ANNEXE II

Membres de la société philharmonique de Clusone (Bergame) en 1850

Nom	*Age*	*Profession*	*Instrument*
Bianchi F.	39	Musicien professionnel	Clarinette
Riosi Samuele	25	Propriétaire	
Locatelli N.	22	Employé	
Lazzarini G.	45		Flûte
Savoldelli L.	21	Menuisier	Flûte
Nani G.	26	Orfèvre	Clarinette
Bartezzaghi L.	26	Employé	Clarinette
Delaiti A.	32	Négociant	Clarinette
Bianchi G.B.	29	Cordonnier	Clarinette
Bertacchi G.	26	Pâtissier	Clarinette
Bertacchi G.	24	Employé	Clarinette
Gualdi A.	69	Horloger	
Locatelli G.	17	Libraire	
Giudici P.	29		Trompette
Giudici A.	20	Barbier	Trompette
Bertacchi G.	26	Négociant	Hautbois
Percassi A.	25	Maître d'école	
Savoldelli L.	26	Vitrier	
Castelli M.	25	Arpenteur	Clairon
Marinelli G.	23	Employé	
Bianchi A.	17	Cordonnier	
Bertacchi P.	40		Cor
Giudici D.	49		Cor
Moscheni A.	30	Employé	
Ferrari P.	36	Voiturier	Cor

Brighenti C.	28	Organiste	
Savoldelli S.	26	Cafetier	Basson, Contrebasse
Bertacchi A.	47		Trombone
Fornoni C.	35		Trombone
Colombo A.	19	Cordonnier	Saxhorn basse en si bémol
Savoldelli G.B.	27	Cordonnier	
Guerini C.	28	Cordonnier	Saxhorn-tuba
Bertacchi G.	25	Négociant	
Sacoldelli G.B.	28	Menuisier	Percussions
Bosio A.	42	Professeur	
Marinelli P.	28	Organiste	Percussions
Pedrocchi A.	17	Propriétaire	
Schivi A.	20	Agriculteur	
Trussardi I.	34	Doreur	
Petrogalli I.	29	Tailleur	
Savoldelli A.	13	Étudiant	